

BOLETÍN  
DE LA  
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

BRAE TOMO XCIV – CUADERNO CCCX – JULIO-DICIEMBRE DE 2014  
Edición facsímil conmemorativa del I centenario del BRAE

LAS CASTAS COLONIALES EN UN CUADRO  
DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA  
de Manuel Alvar

Artículo aparecido en  
BRAE TOMO LXXVIII – CUADERNO CCLXXV – SEPTIEMBRE-DICIEMBRE DE 1998

# BOLETÍN

DE LA

## REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Tomo LXXVIII. - SEPTIEMBRE-DICIEMBRE DE 1998 - CUADERNO CCLXXV

### Las castas coloniales en un cuadro de la Real Academia Española

*A los ochenta años de KURT BALDINGER*

#### PRESENTACIÓN

Hace unos pocos años, la Real Academia me encargó la revisión del léxico del mestizaje que figuraba en su *Diccionario*. Resultado de aquellos trabajos fue un libro que publiqué en 1987<sup>1</sup>. Ahora, otras circunstancias muy distintas me hacen volver al tema. En nuestra Institución se conserva un cuadro que ha tenido diversos avatares y que, restaurado, se expone para nuestra contemplación. En mi libro, aduje doctrina y abundante bibliografía que ahora me abrevian repeticiones. El alcance de los dos estudios es diferente: en 1987 tuve que ocuparme de problemas planteados en una amplia y dispersa terminología; ahora me reduzco al campo acotado por unas limitadas representaciones. Porque los cuadros exentos han permitido salvar algunas unidades, pero han dejado que otras se pierdan y, además, no sea fácil hermanar lo que se nos ha legado disperso. Por el contrario, la obra propiedad de la Academia es de otra

<sup>1</sup> Ediciones de Cultura Hispánica. Madrid, 1987. Un anticipo del trabajo lo expuse en el I Congreso Internacional de Lingüística de América Latina. San Juan de Puerto Rico (4-X-1982). Véanse las opiniones, en general muy ponderadas, de García Sáinz (2), págs. 39-42.



índole: la colección de castas está agrupada y nos permite conocer la pretensión del artista cuando ordenó sus materiales<sup>2</sup>.

Se ha repetido que Moreno Navarro (1973) hizo el descubrimiento de nuestro cuadro. No me parece cierta la noticia, ni correcta la lectura de sus abreviaturas (*vid.* su pág. 111), que han de ser B[achille]r en F[iloso]phia. Pero en honor del investigador he de decir que el "cuadro resumen" de la diversas series conocidas sobre las castas coloniales es de una gran utilidad (entre las págs. 128-129).

Esta circunstancia nos facilita unos seguros conocimientos en torno al autor y sus pretensiones. Bástenos considerar la obra de arte. En dieciséis hornacinas se ordenan unas escenas habitualmente muy bellas, en las que una pareja de grupos étnicos diferentes se manifiesta según sus peculiaridades y con el vástago que resulta de su unión. Evidentemente esto no difiere mucho de lo que sabemos por otros informes, aunque poseamos unas características que le son propias, según consideraremos. Pero hay otros motivos que requieren nuestra atención: 1. Un medallón con indios (no es el punto de partida del cuadro, sino su exornación final). 2. Unos paisajes en la parte inferior en los que diversas gentes platican o desarrollan unas actividades en unos lugares llamados Tzapultepec, Yxtacalco y Jamaica. Paisajes, aves, ríos y embarcaciones embellecen la pintura. 3. Una cartela aclara el autor (don Ignacio Barreda y Ordóñez), el destinatario (don Antonio Rafael de Aguilera y Orense, teniente coronel del ejército) y la datación (18 de febrero de 1777). El cuadro tiene 77 centímetros de alto por 49 de ancho. No se sabe su ingreso en la Academia; falta en los inventarios de 1854 y de 1935. En 1996 fue cedido en préstamo al Museo de Brooklyn (Nueva York) para figurar en una gran exposición de arte colonial (*Converging Cultures. Art and Identity in Spanish America* [1.º marzo-11 agosto]). Según me informó la archivera del Centro (doña María Elvira F. del Pozo).

De acuerdo con mis informes, los topónimos hacen referencia a lugares bien conocidos<sup>3</sup>: *Chapultepec* lo fue desde

<sup>2</sup> Vid. José Antonio Calderón Quijano, *Población y raza en Hispanoamérica* ("Anuario de Estudios Americanos", XXVII, 1970, págs. 733-755).

<sup>3</sup> Hay una producción bastante deficiente en la lámina 26 del libro de María Concepción García Sáinz, *La pintura colonial en el Museo de América (I): La escuela mexicana*. Madrid, 1980.

tiempo de los aztecas y pasó a la historia por la batalla de su nombre (12-13 de septiembre de 1847) en la que los norteamericanos derrotaron a las fuerzas de Santa Ana. Pero lo que aquí me interesa es la representación de la ciudad. Recordemos un famoso biombo del siglo XVIII, tomado en consideración por Teresa Castelló y Marita Martínez del Río; *Yxtacalco* es un enclave muy próximo a la capital, de la dista cinco kilómetros; *Jamaica* es un paseo de Méjico que aparece en otras escenas de mestizaje. En un cuadro del Museo de América se representa (ángulo superior derecha) una ribera por la que navegan barcazas y deambulan una serie de figuras. Luis de Mena firmó el cuadro que hoy está truncado (sólo ocho escenas en vez de las dieciséis consabidas)<sup>4</sup>. *Yxtacalco* y *Jamaica* eran "sitios de recreación" bañados por la Acequia Real, antes de llegar a la laguna de Chalco. Chapultepec se inmortalizó en una mampara de comienzos del siglo XVIII reproducida en el libro que acabo de citar en nota.

#### LA TRADICIÓN PICTÓRICA



Ignacio Barreda, a pesar de la propiedad de sus elementos, destacó por la pintura de trajes, mobiliario y accesorios con que ilustró sus representaciones. Recuérdese, por ejemplo, el retra-

<sup>4</sup> Vid. Teresa Castelló Yturbide y María Martínez del Río de Ledo, *Símbolos mexicanos* (edic. Jorge García Lacroix). México, 1970.

to de doña Juana María Romeo en el libro de García Sáinz. El pintor mereció ser recordado entre los maestros secundarios del siglo XVIII que enumera Toussaint y que el crítico no valora con generosidad<sup>5</sup>. Sin embargo, el cuadro de nuestra Academia queda lejos del arte de figuras ampulosas y muebles fantásticos; para mí lo que nos transmite esta colección iconográfica es una galería de tipos populares, justamente ataviados y que nos hacen pensar en una tradición popular a la que, en definitiva, pertenecen todos los artistas que se dedicaron a transmitirnos las galerías de las "castas coloniales".

Nos encontramos con algo bien sabido: el cuadro de la Academia está dentro de una tradición representada por pintores de la segunda mitad del siglo XVIII (Ignacio de Castro, Joaquín Magón, Miguel Cabrera), afectos a la escuela poblana<sup>6</sup>, pero su valor es singular en otro sentido: no hay sino dos cuadros que estén pintados en conjunto y no en unidades independientes. Así, pues, pertenece a una teoría de saberes bien asentados y que, por otra parte, ayudan a conocer algo que, marginalmente, tiene que ver con la terminología. La cartela designa como *castas* a esas mezclas que nos transmite. *Castas* no tiene nada de peyorativo ni denigrante. Quise que mi libro se llamara *Castas coloniales* en recuerdo de la obra fundamental del doctor Nicolás León (*Las castas del México colonial o Nueva España*), pero, en la adulación que nos toca vivir, se pensó que podía entenderse peyorativamente y tuve que cambiar el título. Pero he aquí que no sólo los científicos, sino los artistas, llamaron *castas* a lo que *castas* son<sup>7</sup>. No merece la pena aducir

<sup>5</sup> Vid. Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España*. México, 1946, pág. 154, y Manuel Toussaint, *Arte Colonial en Nuevo México*, 1962, págs. 174 y 211. Véase el trabajo posterior de García Sáinz (2), págs. 43-47.

<sup>6</sup> No figuran en Manuel Romero de Terreros en *El arte en México durante el virreinato. Resumen histórico*. México, 1951. Por el contrario, es imprescindible García Sáinz (2), págs. 47-48 y 49-51.

<sup>7</sup> Del doctor León son estas palabras: "Vino la distinción en *castas*, cada cual con su nombre especial según la clase del elemento original primitivo que lo formaba y el llamado grado o cantidad de sangre que de ellas mismas tenía el producto de su cruzamiento. No fue cosa inventada en la Nueva España la distinción de los seres humanos en *castas*. De tiempo atrás los españoles se enorgullecían y propugnaban por la pureza de sangre y la alegaban y exhibían en todos los actos de su vida social" (pág. 4).

testimonios. Quede aquí constancia<sup>8</sup>. Dar una nueva vuelta a razas, castas, mezclas, etc., lo hice en 1987; enfrentémonos ahora con lo que en sí mismo es la terminología. Procederé conforme al orden que figura en el cuadro. Pero debo hacer algunas salvedades:

Doy la lista de los cuadros según figuran en la pintura (gráfico 1). Es decir: 1. *eholo* (español x mestiza). 2. *castizo* o *cuarterón* (español x mestiza). 3. *español criollo* (castizo x española). 4. *mulato* (negro x española). 5. *morisco* (mulato x española). 6. *albina* (morisco x española). 7. *negro* (español x albina tornatrás). 8. *zambo* (tornatrás x india). 8.<sup>a</sup> *lobo* (tornatrás x india). 9. *chino* (indio x loba). 10. *zambaiga* (chino x india). 11. *campuyo* (chino x zambai-go). 12. *genízara* (chino x cambuya). 13. *albarazado* (chino x genízaro). 14. *calpamula* (albarazado x negra). 15. *gíbaro* (albarazado x calpamula). 16. *tentenelaire* (gíbaro x albarazada). 17. *mecos*<sup>9</sup>.

Con el objeto de facilitar la consulta, ordeno alfabéticamente las palabras que ocurren en las designaciones e intercalo las que no han cabido en las definiciones, pero que constan en el recuadro.

Hay un libro de una importancia capital para la iconografía y el léxico. Me refiero al que cito como García Sáiz (2). He utilizado de manera exhaustiva las 139 páginas iniciales del volumen (tiene 251). La belleza de los cuadros y la precisión de las reproducciones le hace ser un testimonio excepcional para muchas investigaciones. Pero seguir aduciendo testimonios de la terminología atestiguada nos haría repetir una y otra vez lo que ya sabemos, y pongo fin a mis informes en esa página 140. ¿Por qué? Porque en ella está reproducido el cuadro de la Academia y he considerado todo lo que antes de él figura en estas páginas. Es posible —lo he comprobado— que el léxico no se enriquece en esas 112

<sup>8</sup> El caso no es único. Julio Caro Baroja cuenta algo parecido en un Congreso científico de Lima: *Mestizo y mestizaje. A propósito de unos cuadros peruanos* ("América 92", núm. 7, 1986). Creo que hay que poner *mejicanos* en vez de *peruanos*.

<sup>9</sup> Las primeras listas del mestizaje figuran en R. Blanchard (*Les tableaux de métissage au Mexique*, "Journal Societe d'Americanistes", V, 1908, págs. 59-66) no se corresponden totalmente con la nuestra. *Vid.*, también, León (pág. 9). El trabajo de Blanchard es punto de partida de la nota, muy elemental, y con inexactitudes, de Heger. El repertorio de Hemsley C. Woodbridge no pasa de ser una lista, ciertamente larga, con la bibliografía de la documentación (*Glossary of names used in colonial Latin America for crosses among Indians, Negroes and White*, "Journal of the Wanshington Academy of Sciences", XXXVIII, 1946, págs. 356-361).

láminas que he tomado en consideración, lo que no quiere decir que no haya cuadros y cuadros con un gran valor iconográfico, etnográfico, antropológico, técnico o de las ciencias naturales. También para reproducir una y otra vez relaciones de unos conjuntos con otros.

LA TERMINOLOGÍA DE LA CASTAS

**Albarazado** (13. *De chino y genízaro, albarazado*). La escena de una gresca entre el matrimonio se da en la representación de otros grupos. Pensemos en los rasgos humorísticos en los que la *mulata* aparece golpeando al español. La misma designación en Méjico (*Mestizaje*, § 1). La etimología parece segura: hispano-árabe *b a r â s*, 'mancha blanca de la piel que producía la lepra' (ya en el siglo XIII). La condición social de *chinos* y *jenízaros* queda bien representada en nuestro cuadro: matrimonio andrajo-



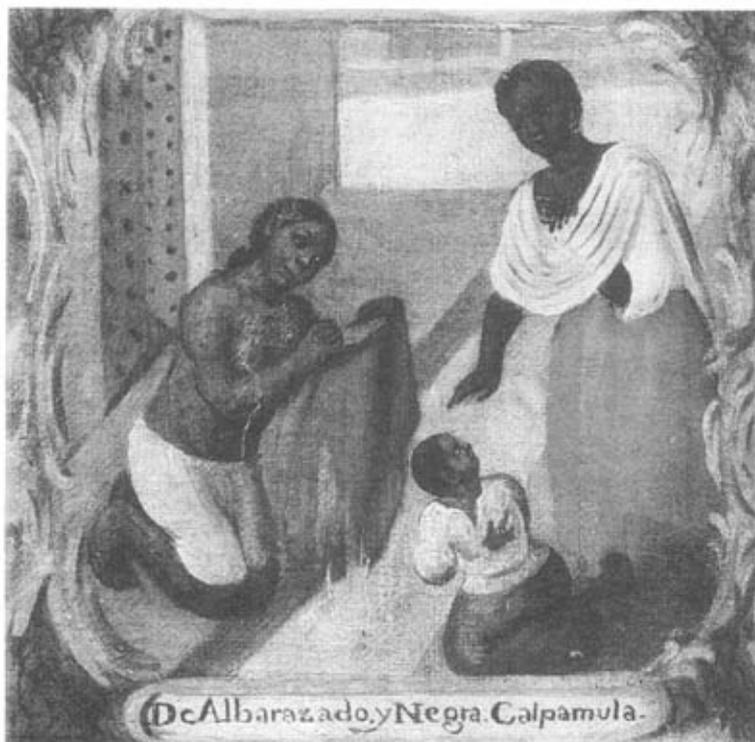
so, pies descalzos, piel oscura, escena lejos de la ciudad, ajeno todo de la iconografía que he descrito en otras ocasiones. Nada hace referencia a la actividad comercial de estas gentes. Un cruce semejante al nuestro figura en el JWAS, pág. 356, s.v. *albarazado*, y otro en García Sáinz (lámina 8), aunque discrepa mucho de él. Para Heger, *albarrazado (sic)* es cruce de *sambaigo* e *india*. León recoge la voz, pero los elementos que entran en la composición son distintos de los nuestros, lo mismo que ocurre en P. Ríos y en García Sáinz (2), pág. 107; en el gráfico 2, anota la composición de su sangre: 25%, blanco; 40,60%, indio; 34,40%, negro. En la lámina XV de la pág. 111 de García Sáinz, albarado es cruce de *collote (sic)*, morisca, y en la 137, § 9, de indio y *china*.

**Albina** (6. *De morisco y española, albino*). La escena representada tiene evidente encanto. En un jardín arbolado con flores rojas, una mujer tiene un mundillo en el que se apoya para



bordar, mientras el morisco trae una batea con dulces. El atuendo de la mujer sobresale por su falda estampada con flores; el traje del hombre acredita su condición poco distinguida. El pañuelo en la cabeza nos recuerda al que el mulato, destocado, lleva en la mano. En Méjico se da la misma denominación a este cruce de 87,50% de sangre blanca con un 12,50% de negra. La designación y el cruce, en Heger, León, P. Rico, núm. 12, y JWAS, pág. 356, s.n. Otras hermosas escenas en García Sáiz (2), pág. 95. Y, sobre todo, 106, VI, donde se apostilla que el *albino* es "corto de vista, débil, suave y benigno". *Vid.* también, las págs. 128, 136, 156.

**Calpamula** (14. *De albarazado y negra, calpamula*). A partir de este cuadro, son negros los tipos que se presentan. En la iconografía que nos ocupa, el varón hace de lavandero y la



mujer orienta la escena. Aparte nuestro término, se recogió *calpamulato*, sinónimo de él. A pesar de las protestas de Rubio

(1917), *calpamulato* ha existido desde antiguo, y prueba de ello es nuestro cuadro (también en P. Río, núm. 111); habrá que atemperar afirmaciones demasiado tajantes, en las que yo mismo caí. El étimo no es fácil, ¿será *campar* + *mulato*? Algo así como 'dominar el cruce de mulato'. En la escasa documentación que se posee, las figuras acreditan la modestia de su condición. Cfr. Heger (*Calpamulato* = *mestizo* x *mulato*, pág. 462, § 15), JWAS, pág. 356, y la proporción del cruce que da León: 6,5%, blanco; 85,15%, indio; 8,60%, negro. En García Sáiz se representa una escena tenebrista de muy variados efectos luminosos (2, pág. 97). En la pág. 107 (2) la unión de *mulato* e *india* da un *calpa mulato* "de indócil genio, fuste, cuerpo cortiancho", mientras que el cruce se debe a *barcino* y *cambuya* (pág. 32).

**Cambujo** (11. *De chino y zambaiga, cambujo*). También son bastante desastrados los componentes de este cuadro. La



acepción que aquí recogemos es la misma que se registra en *mestizaje* (pág. 104, § 1). He señalado que el origen remoto de la voz está en el latín *cappa* (> moz. *qapuĉ*, cast. *capuz*, *capucho*) 'mascarilla o velo para cubrir el rostro'. Por diversos razonamientos, hemos de creer en un mestizaje con predominio del color negro. En P. Ríos, *chino e india* (núm. 7) y en García Sáiz (2), *indio x cambuja* (pág. 9) o *lobo e india* (García Sáiz 2, pág. 99), o *zambaigo e india* (pág. 123). Según el testimonio de Ocampo era raza muy despreciada y los tipos de nuestro cuadro son comerciantes de baja condición social, lo que no contradice otro tipo de iconografía. Según León, el *cambujo* tiene 62,50% de sangre india y 37,50% de negra. Cfr. JWAS, pág. 357. Iconografía en García Sáiz (2), págs. 71, 84-85, 99, cuya pág. 108 lleva una leyenda de acompañamiento: "*cambujo* es de ordinario pesado y perezoso, de ingenio tardo". También en el cuadro de *india y cambuja zambaiga* tiene una apostilla: "engendran el que no ai maturramga que no lo entienden" (García Sáiz 2, pág. 109). En esta autora, en la pág. 138: *india x lobo*.

**Castizo** (2. *De español y mestizo, castizo o cuarterón*).

Esta misma documentación fue recogida en *Mestizaje* (pág. 108: 'cuarterón, nacido en América de español y mestiza', y García Sáiz, pág. 63). Allí aduje las proporciones sanguíneas que conforman la casta (< gótico \*casts 'grupo de animales'); en cuanto a *mestizo*, nuestra acepción no figura en la que consideré anteriormente. Y, por lo que respecta a *cuarterón*, téngase en cuenta esta voz, § 1, donde se estima que tenía un cuarto de sangre india y tres de española (*Mestizaje*, pág. 118). *Vid.* Heger, pág. 462, § 2; P. Rico, pág. 3; JWAS, pág. 357. En un cuadro del Museo de América hay una representación del cruce, bien que con vestuario más digno del que figura en nuestra serie (García Sáiz, lámina 6), y de la misma autora (2), págs. 77, 82, 87, 93, 104, 113, 126, 137, § 2.



**Chino** (9. *De indio y loba, chino*). En la nómina de 1987, *chino* es el resultado de diversos cruces, alguno parecido, no idéntico, al nuestro. La etimología de la voz fue muy controvertida y, en ocasiones, pintoresca. Desde 1569 en que se propuso la etimología quechua (< *ch i n o* 'sirviente') ha sido generalmente aceptada. La condición del *chino* es la de porteador en la que, también, se ejercita su hijo; el sombrero los protege del calor, pero sus pies están desnudos. Ya en el *Confesionario* que se establece en el Tercer Concilio de Lima (1582-1583), *china* era 'sirviente' y en el *Diccionario* de González Holguín (1608) aparece la voz quechua *čina* con la acepción que acabo de transcribir. García Sáiz (2), pág. 31; P. Rico, núm. 5 y cfr. mi trabajo inédito *Español, quechua y aimara en el Tercer Concilio de Lima (1582-1583)*. Hay que desechar completamente la idea de que *chino* tenga nada que ver con el gentilicio, y ello por sencillas razones

cronológicas: no se olvide, 'chino' en español, hasta los albores del siglo xx, fue *chinés*, según expongo en *Los gentilicios "japón y japonés"* ("Homenaje al profesor Ramón Trujillo", La Laguna, 1997, págs. 9-13). Falta en el JWAS, pág. 357. Una de las estam-



pas de Manuel Romeo de Terreros en los *Documentos de la Vida Social de la Nueva España* (México, 1944) tiene que ver con una dama venida de Oriente (*la china*). Según León, la mezcla de su sangre corresponde a un 25%, india; 75%, negra. *Vid. china cambuja* (García Sáiz, pág. 84).

**Cholo** (1. *De español y indio, mestizo o cholo*). Como en tantos de estos cuadros, el interés que se suscita está no sólo en su belleza, sino en la capacidad de representar atuendos, y en nuestro caso, menos, mobiliario; García Sáiz, 2, el *cholo* resulta ser cruce de *mestizo* con *india* (pág. 120). Tal es la situación. Pero desde un punto de vista lingüístico, la aparición de *cholo* tiene singular

valor. La etimología de la voz parece ser inca, según comprueba la abundante documentación de Friederici (s.v.) en la que se distingue el cruce de blanco e indio. Ya el Inca Garcilaso escribió que "el hijo de negro e india, o de indio y negra, dicen mulato y mulata. A los hijos de éstos llaman *Cholo*, es vocablo de las islas de Barlovento; quiere decir perro, no de los castizos, sino de los



muy bellacos gohcones; y los españoles usan de él por infamia y vituperio"<sup>10</sup>. En *Mestizaje* se encuentra confirmada la acepción y aun presumo que sea voz aimara: *chbulu* 'mestizo'. En las abundantes muestras que aduzco (págs. 128-134) se puede encontrar explicación a los numerosos problemas incardinados en la voz. En JWAS, pág. 357, sólo hay documentación del cono sur. Para León, el *cholo* tenía un 25% de sangre blanca y un 75% de india.

<sup>10</sup> Tomo II de los *Comentarios reales. Obras completas*, de la BAAEE. Madrid, 1963, pág. 373b.

**Criollo**, *vid. español criollo*.

Sobre *criollo* merece la pena consignar un texto del Inca Garcilaso: "A los hijos de español y de española nacidos allá dicen *criollo* o *criolla*, por decir que son nacidos en Indias. Es nombre que lo inventaron los negros, y así lo muestra la obra. Quiere decir entre ellos negro nacido en Indias; inventáronlo para diferenciar los que van de acá, nacidos en Guinea, de los que nacen allá porque se tiene por más honrado y de más calidad, por haber nacido en la patria, que no sus hijos porque nacieron en la ajena, y los padres se ofenden si les llaman *criollos*. Los españoles por la semejanza, han introducido este nombre en su lenguaje para nombrar los nacidos allá. De manera que al español y al guineo nacidos allá los llaman *criollos* y *criollas*" (pág. 372 a). Para el significado social de este grupo de pobladores, *vid. AEA*, págs. 764-766.

**Cuarterón**, *vid. castizo*. Al hijo de *español* y *mestiza* "llaman cuatralbos, por decir que tienen cuarta parte de indio y tres de español" (Inca Garcilaso, pág. 373 b); García Sáiz (2) explica que el cruce de *mulata* con *español*, *cuarterón de mulato* (pág. 118). En JWAS (pág. 357) se da como término del español de América, sin más determinación. Según León, tiene un 87,50% de blanco y un 12,50% de negro. García Sáiz (2), pág. 101, hace ser zapatero al mulato que aún puede ilusionar al niño con unas flores (*mulato* x *mestiza*) y, en la pág. 120, lo hace ser cruce de *mestizo* y *mulata*. [Este mismo *cuarterón* y la *mestiza* "siempre peleando en guardar al Collote (*sic*) fuerte y malo" (García Sáiz, 2, pág. 111, *vid. § 2*, pág. 117)].

**Español** (3). *De castizo y española, español criollo*. La misma acepción de este cruce en *Mestizaje* (pág. 134, § 2) y explicación que doy en las págs. 134-135. Para *castizo*, *vid. § 2*. En esa misma entrada me ocupó de *criollo*. En el JWAS (pág. 357) se dan como mejicanos el término y su matización y, en León, la sangre de esta casta tiene un 87,50% de blanco y un 12,50% de indio. Puede verse una escena de español y castiza (*sic*) en García Sáiz (2), pág. 73, y otras en



págs. 44, 104, 126, 137 y 195 (*mestizo x español y español x castiza*).

**Jenízaro** (12. *De chino y cambuyo, genízaro*). Se trata de otro estamento socialmente relegado y que coincide por completo con la acepción mejicana de *Mestizaje* (§ 1). La historia lingüística de la voz la tracé en ese libro (pág. 146): ár. y n-yicheri > *jenízaro* 'soldado del ejército turco'. De donde derivarían variantes peyorativas entre las que figurarían la de comerciante de menudeo. La identificación no coincide con la de JWAS (pág. 357); en León, aparece como formado por un 17,97% de blanco; un 72,65% de indio y un 9,37% de negro.



En la tabla de Heger, *jenízaro* es cruce de *barcino* y *zambai-ga* (pág. 462, § 19).

**Jíbaro** (15. *De albarazado y calpamula, gíbaro*). Es uno de los cuadros más bellos: la mujer está cocinando; la niña sujeta un ovillo y el hombre debe ser zapatero, por la almohadilla que apoya en su muslo, tensada por una cuerda; posiblemente es un zapato el objeto que tiene en la mano. El atuendo de las tres figuras es cuidado y todos llevan calzados los pies. *Jíbaro* es en Méjico el descendiente de *albarazado* (cruce de chino y jenízara) y *calpamula* (albarazado x negra) o mezcla de *calpamulato* e *india* (García Sáiz, 2, págs. 98 y 107). La voz tiene difícil explicación (< taíno *siba* 'piedra'), pero jíbaro fue, y es, en Puerto Rico, campesino. María Teresa Babín dedicó un libro (*Panorama de la cultura puertorriqueña*. Nueva York, 1958) a cuestiones que ata-



ñen a la nuestra, donde hay un apartado sobre *El jíbaro y el criollo*. La identificación de la voz y el cruce, se atestiguan en Méjico y en Puerto Rico, según el JWAS (pág. 358). La mezcla sanguínea es 67,19% de blanco; 12,50% de indio y 20,31% de negro.

**Lobo** (8. *De tornatrás y india, lobo*). La vestimenta de la mujer y la semidesnudez del hombre acreditan su baja condición. Lógicamente, no está mejorada en el niño; además el varón como azacán portea en una pértiga sus peces. En Méjico se documentó este cruce (JWAS, pág. 358; *Mestizaje*, pág. 154, § 2), que, dije, no se atestigua mucho en la literatura, pero abundaba en la iconografía. El étimo debe ser evolución —semántica— del cánido (por el color de su pelaje) al hombre de piel oscura. Es, pues, una metáfora de primer grado, fácil de explicar. Cfr. P. Rico, núm. 4. Designar a los cruces humanos por el pelo de los animales no resulta extra-

ño; así, por ejemplo, *cabro* 'hijo de negro y mulata' o *coyote* 'hijo de barcino y mulata', aparte otras comparaciones basadas sobre metáforas referidas a los animales (*albarazado*, *barcino*, *cambujo*, *cuarterón*, *grifo*, *jaroch*, etc.). Nuestro cuadro da *lobo* como sinónimo de *zambo*, y las cifras de León, para el cruce sanguíneo (50% de indio y la misma proporción de negro) no parecen justas. Diversos cuadros —y muy bellos— en los que entra el *lobo*, en García Sáiz (2) (págs. 58-59, 85, 98, 108; aquí con una leyenda: "*lovo*, mala ralea, Herodes son de bolsas y faltriqueras"). En la pág. 129 de este libro se reproduce un espléndido cuadro del cruce de *indio* y *negro*.

**Meco** (16. *Mecos y mecas cujas castas, aunque muchas, todas son semejantes*). En los cuadros de mestizaje, es corriente encontrar en el ángulo superior izquierdo de la cerca unos



huecos ocupados por *indios salvajes*, *apaches*, etc. (cfr. P. Rico, núm. 14). En el medallón de la Academia, estos indios insumisos son los *mechos*. En el *Diccionario de mejicanismos* de Santamaría figuran, entre los otomíes, los *mechos* que procedían de California y hoy se encuentran en Guanajuato, Querétaro, Hidalgo y Méjico.

Los otomíes están formados por varias tribus: otomíes, mazahuas, pirindas y matlalzincas. Este diccionario dice que durante siglos estuvieron en estado salvaje y hoy pertenecen a las razas inferiores, y los adorna con los epítetos más peyorativos. El pintor no anduvo extraño a la caracterización que hizo, pues hoy equivale a no pocos adjetivos degradantes. Sobre los otomíes, véase el libro fundamental de Jacques Soustelle, *La famille Otomi-Tame du Mexique central*. París, 1937. Iconografía en García Sáiz (2), pág. 133, etc.

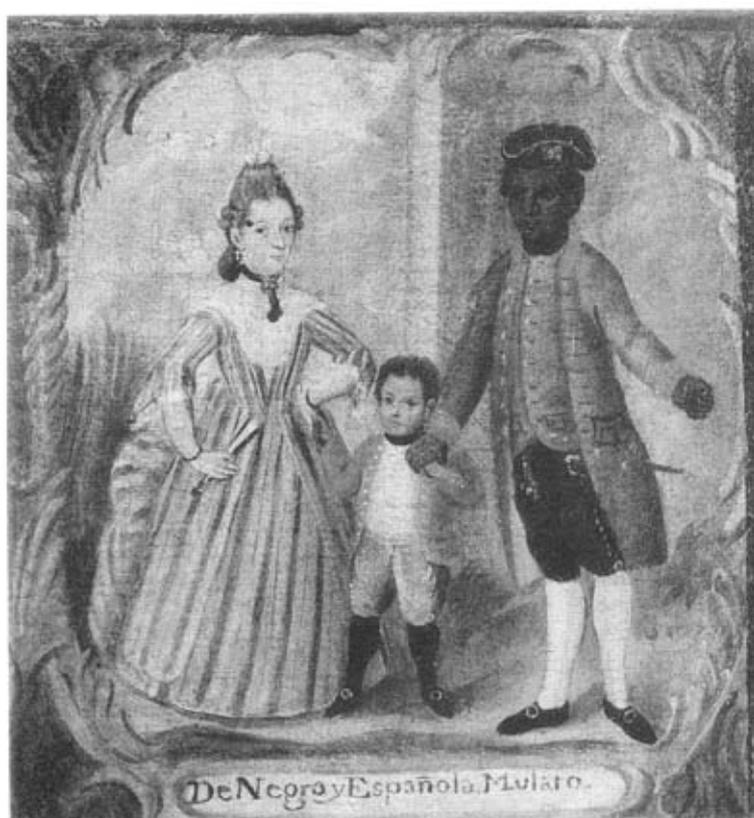
**Mestizo**, *vid. cholo*. Cfr. este texto del Inca Garcilaso (pág. 373 b): "A los hijos de español y de india, o de indio y español, nos llaman mestizos, por decir que somos mezclados de ambas naciones; fue impuesto por los primeros españoles que tuvieron hijos en Indias; y por ser nombre impuesto por nuestros padres y por su significación, me lo llamo yo a boca llena y me honro con él. Aunque en Indias si a uno de ellos le dicen sois un mestizo, lo toman a menosprecio. De donde nació que hayan abrazado con grandísimo gusto el nombre de montañés, que entre otras afrentas y menosprecios que de ellos hizo un poderoso, les impuso en lugar del nombre mestizo". Cfr. García Sáiz, pág. 54, y (2), pág. 103, 115, 125, 136, § 1. Heger, pág. 462, § 1; P. Rico, pág. 1; JWAS, pág. 352; José Pérez de Barradas, *Los mestizos de América*, Madrid, 1948; y AEA, págs. 34-39. Téngase en cuenta (acerca de *mestizos* y *mulatos*) la bula de Clemente XII (6 de agosto de 1739) citada por León (pág. 6) que, en su gráfico 30, considera la misma proporción en el cruce de las sangres blanca e india. Pueden verse las numerosas consideraciones sobre el mestizaje debidas a Moreno Navarro (págs. 22-29) y a la monografía del malogrado Francisco de Solano, *Estudio socio-antropológico de la población rural no indígena de Yucatán, 1700*. Mérida, Yucatán, 1975. En cuanto a las relaciones de mestizos y otras castas, Felipe II ya las reguló cuidadosamente, pues no era propicio a mezclas de gentes que carecían de buena reputación (*Cedulario*, I, págs. 342-343). Iconografía en García Sáiz, págs. 63, 75 y, sobre todo, su muy hermosa estampa en las págs. 87 y 91.

**Morisco** (5. *De mulato y española, morisco*). El cuadro que lo caracteriza no deja de tener encanto. La definición coincide por completo con la de JWAS (pág. 358) y las de Heger (pág. 462, 5) y de *Mestizaje* (pág. 172): tenía un 75% de sangre



blanca y un 25% negra (León, gráfico 31). García Sáiz (pág. 69) aduce una bellísima escena en la que es muy de significar la *morisca* representada en él; también sus págs. 73, 83, 95, 105, 127, 137, § 5.

**Mulato** (4. *De negro y española, mulato*). El mulato se tenía por dotado de características biológicas y psicológicas que lo definían poco favorablemente. Cfr. un texto del Inca Garcilaso: "Al hijo de negro y de india, o de indio y de negra, dicen mulato y mulata" (pág. 373 b). Añádase la documenta-



ción del JWAS, pág. 359), la nota de Heger (pág. 462, 4) y P. Rico (núm. 2) y la proporción 50%) establecida por León. Reproducción en García Sáiz (2), págs. 65, 94, 101, 119, 127, 136, § 4.

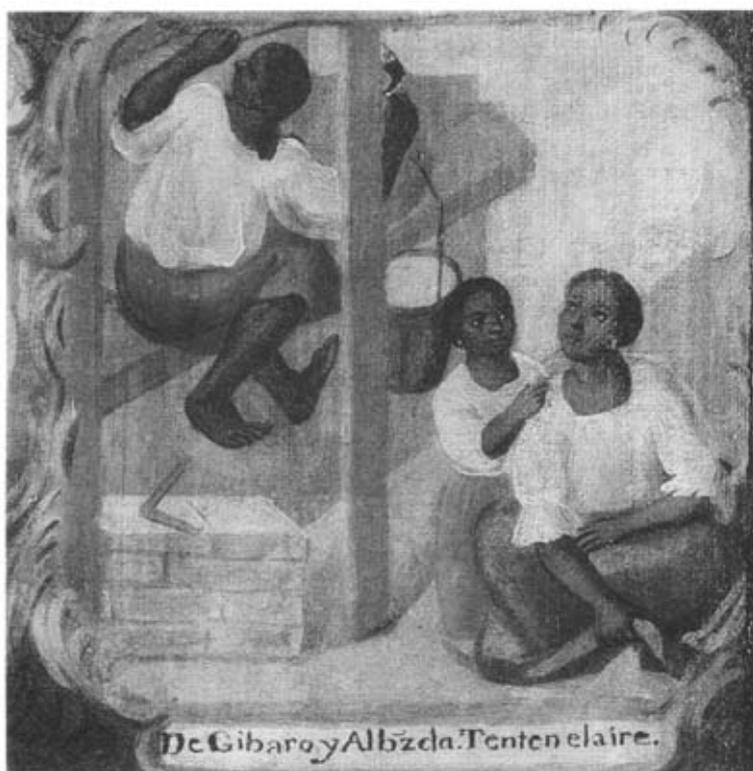
**Negro** (7. *De español y albina tornatrás, negro*). La designación procede de un atavismo que vuelve hacia el negro. Estos cruces dan no pocos retrocesos (*Mestizaje*, págs. 190-194). Al estudiar *saltatrás* y *saltoatrás* expliqué con no pocos pormenores estos cruces en los que se acreditan los caracteres de una sola de las razas que se han enfrentado. En mis materiales ante-



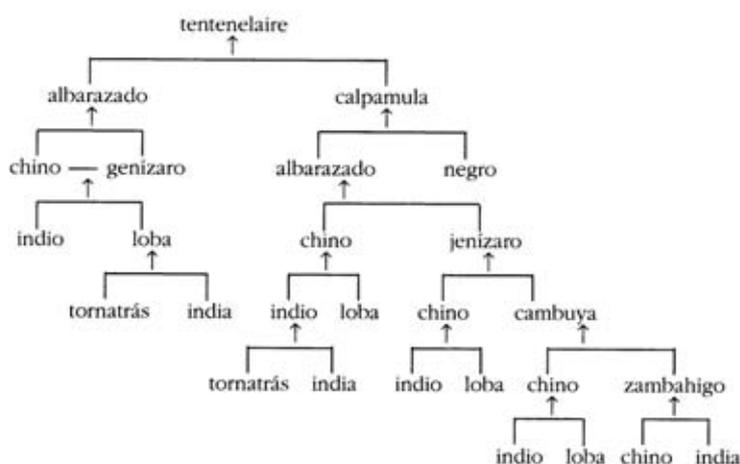
riores era peruano, no mejicano, el cruce de *negro* y *zamba prieta*. Falta en el JWAS. Tangencialmente nos interesa el libro de Enrique Martínez López, *Tablero de ajedrez*, París, 1998.

**Tente en el aire** (16. *De gíbaro y alb[ara]z[a]da, tente en el aire*). El valor en P. Rico (núm. 6) es totalmente diferente, lo mismo que en García Sáiz (2), pág. 101. La iconografía resulta expresiva: el marido en el tablón de un andamio está alzado del suelo; herramientas del oficio aparecen a su alrededor y la esposa contempla cuidadosamente cómo la plana va colocando la argamasa desde una cubeta. La mujer (*albarazada*) mira atentamente al obrero, en tanto la hija está pendiente de la madre. El hombre, lógicamente, aparece con ropa de faena, pero las mujeres se manifiestan tan cuidadosas como la albarazada del cuadro del jíbaro. En la acepción 2.<sup>a</sup>

de *tentenelaire* (*Mestizaje*, pág. 194) se da el mismo significado que en nuestro lugar. (*Vid.* también JWAS, pág. 360). Los autores han afinado, y no poco, para aplicar el término expresivo, cuyo esquema podría ser algo tan complicado como lo que manifiesta el esquema que sigue, teniendo en cuenta que la retahíla puede seguir con cruces y más cruces. Que nos



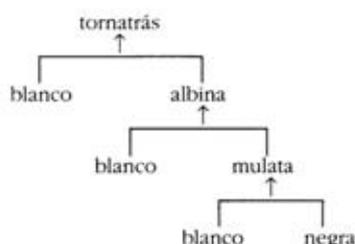
valga la explicación que se hizo de un cuadro del Museo Antropológico de Madrid: el resultado procedía de 897 ascendientes negros, 599 blancos y 552 indios. Los nombres que incluyo en el esquema son los que me han servido en los comentarios precedentes. El resultado puede manifestarse así:



Iconografía en García Sáiz (2), págs. 89 y 133, y una escena muy pintoresca de la misma autora (págs. 101, 137, *vid.* § 8).

**Tornatrás, *vid. negro.***

El *tornatrás* de nuestro cuadro se aplica a una *albina*. La dos veces que aparece este tipo representa a una mujer bella, pulcramente ataviada, pero la segunda de ellas, ha tenido un hijo muy oscuro al que protege con amor. Estamos en un caso en el que dominan unos caracteres recesivos (los del negro) que no se apuntan en los padres. Es el hijo de español y albina, según hice constar en *Mestizaje* (pág. 199). Son muy variados los resultados de "mestizos con caracteres propios de una sola de las razas originarias, reaparecidas por atavismo". En mi libro anterior señalé la correspondencia de nuestro término con el de *saltatrás* (que no figura en nuestra enumeración de hoy). La palabra se incluyó en el DRAE, en la edición de 1899. En mi libro precedente dije que el carácter recesivo se manifiesta en la cuarta generación, según puede verse en uno de los esquemas más sencillos, que me permito reproducir ahora:



Nuestros personajes discrepan no poco de otros muchos que los representan: en la serie de la Academia, los padres visiten no sólo pulcra, sino bellamente, y únicamente el niño, con la agresividad de su color, manifiesta el retroceso de su sangre. [En García Sáiz (2), pág. 96, hay una tierna escena de albino x española = *torna atrás*. La misma autora (pág. 106) muestra la pareja formada por *albino* y *español*].

Para consideraciones léxicas sobre el término, véanse las que hago en *saltatrás* (*Mestizaje*, págs. 190-194), pero, insisto, en nada se denuncia la pobreza de la familia, según consta en otras partes. Iconografía en García Sáiz (2), págs. 79 y 83; esta autora (pág. 111), da unos versillos para ilustrar una bella escena con flores: "*Tente en el ayre*, nace (ingerto malo) de *torna atrás* adusta y *albarazado*". Vid., también, *supra*, págs. 128, 137, 157.

**Zambaiga** (10. *De chino, india, zambaiga*). La condición social del matrimonio es muy modesta: el hombre es aguador y acarrea cántaros; va descalzo. Su esposa, en una cesta, tiene pescado y fruta. La niña viste como la madre. Un techo movido las cubre (la misma impresión de pobreza en la reproducción de García Sáiz, pág. 86). La explicación etimológica de la voz, me aparta de los tratadistas anteriores y el significado de nuestro texto es concorde con el de Méjico (2.<sup>a</sup> acepción de *zambaigo*, JWAS, pág. 361). Al parecer, el término está en desuso, pero ha tenido empleo bastante aceptable. El étimo parece remontar a *zambo* y se considera como la gente "más peor y vil que en aquellas partes hay" (López de Velasco, 1974), se les prohibía (desde 1568) llevar armas. En Heger, *sambaigo* es cruce de indio y loba (pág. 462, § 9). Sociológicamente, la

*Recopilación de leyes de los reynos de las Indias* [1791] había regulado unos principios de Felipe II, en cuya ley XXI establecía la convivencia de los diferentes grupos y apostillaba sin



grandes precisiones: "*Zambaigos* que son hijos de indias" (t. III, pág. 212 a). En García Sáiz (2), pág. 99, la familia de indio y cambuya es hilandera, como el adormilado hijito que les acompaña.

**Zambo** (8. *De tornatrás y india [...] zambo*). Es sinónimo de *lobo*; sirvan, pues, las referencias iconográficas que hice en *Mestizaje*. Nuestro cruce no parece coincidir con los que aduje en mi libro, pero sí resulta evidente que en las designaciones del *zambo* entre siempre el negro. Tras considerar no pocas referencias, me inclino a creer que es palabra de origen portugués (< *zambaio*) que remontaría a *strambus* 'torcido' por unas razones de tipo étnico que entonces expuse. En JWS faltan los



componentes del cruce, tal y como tenemos en nuestro cuadro. García Sáiz (2), el *sambo* de *indio* resulta ser el fruto de unión *negro* con *india*, mientras que el simple *sambo* es el fruto de *negro* y *mulata* (García Sáiz, 2, pág. 121).

#### ALGUNAS CONSIDERACIONES

El cuadro —o los cuadros— de la Academia tienen un valor intrínseco desde el arte: son composiciones de interés innegable, pero diferente de otras colecciones suficientemente estudiadas. Se reducen a la representación de unos tipos humanos, aunque carecen de elementos que hemos considerado en otras ocasiones: nos falta el ámbito donde se desarrolla cada una de esas historias. No hay paisaje para amparar a las gentes que pululan en

un medio propicio u hostil. No hay tampoco interiores domésticos que entrañablemente pueblen la presencia del hombre. El paisaje apenas son unas manchas de color que salpican con un árbol que asoma o unas flores en ramillete y poco, muy poco más. Los interiores —tan bellos otras veces— no son otra cosa que una percha modesta, un fogaril o un andamio. A no ser la puerta claveteada o el paredón que cierre los ámbitos acotados. La indumentaria es rica y variada: testimonio de la condición social de aquellas gentes y muestra de unos atavíos que caracterizan a los grupos sociales, pero que no son siempre testimonio de una inequívoca presencia. Digamos que los trajes enriquecen a estos seres más de lo que hacen en otros cuadros. Como los interiores domésticos, sólo se denuncian por tal o cual armadijo de palos.

Tampoco la circunstancia humana que dé vida a unos seres que se cierran en su hieratismo. Digamos bellas presencias que pueblan su propia soledad. Tenemos bajo nuestros ojos unos hombres y unas mujeres que viven su momento y legan el fruto de los hijos. Todo sin otro relieve que el de un vivir instantáneo que integra muy poco a cada uno de esos conjuntos que pueblan los cuadros. Las mujeres son hacendosas: cuidan de sus hijos, muestran el resultado de su cocinar o ayudan en trabajos mecánicos. Constituyen estampas serenas —salvo una agresiva conducta— que dan el equilibrio a todos aquellos seres. Los hombres van y vienen, ejercen oficios y dan vitalidad a las escenas. Los niños presentan una nota de ternura o remedan el quehacer de sus padres. No digamos que el trabajo colectivo sale de estas pinturas sino que se refugia en ellas para cumplir los fines que el artista se ha propuesto: sorprender en un retrato las vidas en un instante muy preciso para que seamos nosotros quienes demos sentido a lo que se ha interrumpido en un momento de su ambular. Por eso tantas figuraciones aquietadas.

Nuestros cuadros no se pueden comparar con la aparatosisidad de otras series; digamos ademanes, digamos atuendos. Son mucho más ponderados y menos teatrales. He señalado que, en ocasiones, las escenas no están faltas de ternura o de encanto muchos de los ambientes que enmarcan esas presencias humanas que se muestran a nuestros ojos, pero, así y todo, no pueden renunciar a su propio origen. Por ejemplo, nuestros *cholo* y

*morisco* están cubiertos por un tocado como su congénere de las ilustraciones que reproduce Moreno Navarro <sup>11</sup> y que debe ser el pañuelo de nuestro *mulato*; la gresca de las láminas III, XVII, XLVIII, LXII, etc., está presente en la del *albarazado*, etc. Son idénticos los petates de *chino* y de la lámina XXII de Moreno Navarro, o su cántaro (XL) es parejo al del *chino* (en el cuadro de la *zambaiga*) <sup>12</sup>, o la *sambaiga* (LVIII) que tiene un ovillo igual al de la muchacha del cuadro que vale para *jíbaro*; peces debe llevar en su pértiga el *tornatrás* (LXXX) como nuestro *zambo*, etc. Las reproducciones de la serie académica poco han innovado como poco han hecho las otras colecciones: se trata de una serie de estereotipos a la que cada autor aporta el producto de su genio, pero respetando una serie de rasgos consabidos <sup>13</sup>, aunque sin exagerar en nada, y eso que la bizarria del militar (*cuarterón*) podría significar algo. Consignemos, por último, que, en los cuadros, los siete primeros tienen al español como elemento constitutivo, los demás, al indio (en cinco de ellos), mientras que el negro figura como elemento puro o mezclado en los restantes.

Estos cuadros son el testimonio de tantas y tantas prescripciones que procuraban salvar las buenas costumbres y que las estampas venían a mover la honesta convivencia. En un lejanísimo dos de mayo de 1563, Felipe II cuidaba mucho de que los vagabundos no convivieran con los indios, mulatos, mestizos y negros para evitar que los traten mal, se sirvan de ellos y les enseñen malas costumbres y ociosidad; lo mismo que prohibía la convivencia de indios y negros, y siguen no pocas restricciones a la promiscuidad.

Las negras tintas con que el doctor León pinta muchas de estas castas (pág. 13) no tiene reflejo en los cuadros. Eran estos una idealización de aquello que trataban de retratar. He ido señalando los rasgos que aparecen en las pinturas y he anotado motivos que sirven para presentar a no pocas de estas gentes. Como he dicho ya, estamos ante motivos que son más que realistas: reflejan una realidad, sí, pero no la identifican con unos rasgos

<sup>11</sup> Véanse sus láminas II, IV, V, VIII, XXVII, etc.

<sup>12</sup> Cfr. García Sáinz, lámina 10.

<sup>13</sup> Como contrapunto se podría tomar en consideración los vestuarios que aparecen en las primeras reproducciones de *Los Retablos de México*, de Roberto Montenegro. México, 1950.

veraces, sino que en ellos trasfunden la creación que puede ser veraz, pero que está embellecida. Arte más que realista, aunque se haya querido encontrar trasunto de un mundo veraz. Por eso no creo que se pueda considerar válida la pretensión de "reglamentar la posible admisión en el grupo español de los descendientes híbridos", antes bien, creo que lo que privaba era el color de la piel que, lógicamente, discriminaba más fácilmente la presencia de elementos negros que la de indios. La confusión de la terminología se debe más a unos conocimientos imprecisos que a una certeza en los cruzamientos: están claros los grupos primordiales, luego, todo fue haciéndose indeciso porque indeciso era el color de la piel y lo era, también, la terminología que acabó confundida en unos tipos sobre los que no cabía ninguna certeza. Se supo lo que eran grupos fundamentales; los otros, se tuvieron por inciertos tanto como la discriminación en los mil cruces que en la vida se produjeron hasta desaparecer los rasgos caracterizadores.

MANUEL ALVAR  
De la Real Academia Española

#### ABREVIATURAS

- AEA*.—*Anuario de Estudios Americanos*. Sevilla.
- Friederici.—Georg Friederici, *Amerikanistischen Wörterbuch*. Hamburgo, 1947.
- García Sáiz.—María Concepción García Sáiz, *La pintura colonial en el Museo de América (I): La escuela mexicana*. Madrid, 1960.
- García Sáiz (2).—María Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*. Prólogo de Diego Angulo Iníguez, Roberto Moreno de los Arcos y Miguel Ángel Fernández, 1989. En las páginas 25-29 hay una tabla taxonómica de enorme utilidad.
- Heger.—Franz Heger, *Eine weitere neue Serie von Oelbildern, welche die Mischungsverhältnisse der verschiedenen Rassen in Mexico zur Darstellung bringt*. "Proceedings of XVIII Session International Congress of Amerikanist", Londres, 1912, t. II, págs. 461-463.

JWAS.—Hensley C. Woodbridge, *Glossary of names used in colonial Latin America for crosses among Indians, Negroes, and Whites*, "Journal of the Washington Academy of Sciences", XXXVIII, págs. 353-361.

León.—Nicolás León, *Noticias etno-antropológicas de las castas del México colonial o Nueva España*. México, 1929.

*Mestizaje*.—Manuel Alvar, *Léxico del mestizaje en Hispanoamérica*. Madrid, 1987.

P. Rico.—*El mestizaje racial en el arte colonial latinoamericano*. Catálogo presentado por Ricardo Alegría. San Juan, 1976. Colección conservada (pero no expuesta) en el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Rubio.—Darío Rubio, *El lenguaje popular mexicano*. México, 1927.